

SOLEDAD Y DIALOGISMO EN EL *ROSARIO DE SONETOS LÍRICOS* DE UNAMUNO

Solitude and Dialogue in Unamuno's Rosario de sonetos líricos

José Paulino AYUSO

Universidad Complutense de Madrid

Fecha de aceptación definitiva: diciembre-02

RESUMEN: El artículo que presento pretende encontrar el fundamento del libro de Unamuno en los términos complementarios (y no excluyentes) de «soledad» y «diálogo», que caracterizan al sujeto poético unamuniano. Y, desde ese presupuesto, explica la proyección de ese par de conceptos a todos los aspectos estructurales de la obra. De esta manera se justifica la unidad de la obra y se resalta la especial importancia del libro en la trayectoria poética del autor.

Palabras clave: Unamuno, poesía española (siglo xx).

ABSTRACT: This article proposes to establish the foundation of Unamuno's work in the complementary (rather than contradictory) terms of «solitude» and «dialogue» that characterize the unamunian poetic subject. And, from that point, it explains the projection of this set of concepts in all of the work's structural aspects. In this way, the unity of the work is justified and its importance in the author's poetic trajectory is emphasized.

Key words: Unamuno, spanish poetry (20th century).

El conjunto de poemas publicado por Unamuno bajo este título en 1911 puede ser comprendido y explicado como producto de un doble movimiento, cuyos vestigios se pueden leer en el texto. Un movimiento inicial de interiorización (recepción de la realidad física y humana exterior) que se convierte en introspección

(análisis de sí mismo con motivo de esa recepción) y en escucha; y otro correspondiente de exteriorización, de interpelación, mediante la palabra articulada dirigida a esa realidad y a sí mismo. Al primero, como rasgo del carácter de su persona y condición de su obra, se refiere el autor con estos términos en «Soledad» (1905): «Voy a la soledad, me refugio en ella, y allí, a solas, prestando oído a mi corazón, oigo decir la verdad a todos» (O.C. I, 1254)¹. De nuevo parece resonar en estos momentos la expresión agustiniana: *in interiore hominis habitat veritas*, que repetía y aplicaba a su teoría Ganivet y que el propio Unamuno tomó como guía y programa en su ensayo de 1900, «Adentro», para culminar en entrega a los demás. Porque del primer movimiento brota necesariamente el segundo. O mejor aún, el segundo es la razón oculta del primero ya que la sociabilidad es el fundamento de la personalidad. Aunque, en un caso y otro, sociabilidad y personalidad sean constitutivamente conflictivas. «Reconcéntrate para irradiar», dice en ese mismo artículo; y añade: «Recógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso» (O.C. I, 952-953). Ésta es la divisa y condición esencial del poeta: tener una voz personal y universal, darse a sí mismo (en la palabra) y con él al universo entero. Y con esto podemos percibir también el alcance de otra definición unamuniana: poeta es el que desnuda con lenguaje rítmico su alma. Así, en «Soledad» añade con natural derivación:

Lo más grande que hay entre los hombres es un poeta, un poeta lírico, es decir, un verdadero poeta. Un poeta es un hombre que no guarda en su corazón secretos para Dios, y que, al cantar sus cuitas, sus temores, sus esperanzas y sus recuerdos, los monda y limpia de toda mentira. Sus cantos son tus cantos, son los míos. (O.C., vol. I, p. 1254).

El poeta alcanza la expresión de lo universal (humano) a partir de su única y honda humanidad. Y mediante esta expresión pretende alcanzar la interioridad ajena, la intimidad del prójimo para conmoverle y para inquietarle. Pero también (especularmente) para reconocerse a sí mismo en ella, para sentirse sujeto en el seno de la comunicación interpersonal. Es decir, la poesía, desde ese centro de interioridad e introspección, se abre hacia un esencial y trascendente dialogismo, en el que Dios mismo aparece implicado². El poeta trata de la cuestión humana, que es la inmortalidad (O.C., vol. I, p. 1.253) y por ello la poesía, entiende Unamuno, establece una comunidad de almas (de conciencias) y así todo su hablar se le convierte en «oratoria lírica» (que es justamente distinta de retórica): «he sentido [...]

1. Las citas de las obras de Unamuno se refieren a la edición de *Obras Completas*, Madrid, Escélicer, 1966, excepto las referidas a la poesía, que citamos según *Poesía Completa*, ed. de Ana Suárez Miramón. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

2. «Lo mejor sería que no hiciéramos sino monologar, que es dialogar con Dios... el eterno monólogo de la pobre Humanidad dolorida. Y de allí, del seno de Dios, nos vuelve la oración humana... Nuestra vida íntima, nuestra vida de soledad, es un diálogo con los hombres todos» («Soledad», O. C., vol. I, p. 1254).

furioso anhelo de inquietar el corazón de cada hombre y de influir sobre cada uno de mis hermanos en humanidad» (O.C., vol. I, p.1255).

Se completa así el círculo, que parte de la comunicación humana en sentido muy amplio, sigue por el retiro, donde se concentra y decanta todo lo oído, percibido y vivido en el único y mismo afán, y se articula en la palabra interior, un monólogo que es —según lo dicho— necesariamente diálogo consigo mismo para luego brotar como canto, síntesis de pensamiento y sentimiento («Credo poético»), que con frecuencia reviste la misma forma dialogal que es su matriz. Sin embargo, parece que Unamuno necesita una gran variedad de enunciados y una característica multiplicidad de poemas —con semejantes tonos y registros— para dar cuenta de ese mundo poético. Es la totalidad la que da cuenta del poeta, y no una sola de sus composiciones. Esto se percibe de manera especial en esa enorme compilación que es el *Cancionero*. Pero antes, con una clave formal única y previa, y más concentrado temporalmente, encontramos lo mismo en este *Rosario de sonetos líricos*, en el cual la inquietud humana universal se manifiesta a través de los diversos momentos y múltiples facetas de la conciencia en su contacto con la realidad fugitiva; son los tonos del espíritu al recoger y reflejar la luz cotidiana de la vida.

Con todo ello, la poesía de Unamuno ha resultado relegada en el interés de la crítica y, más particularmente, este libro como conjunto, aunque algunos de sus sonetos hayan llamado la atención y merecido análisis muy rigurosos. Una somera revisión de la bibliografía reciente acerca de la obra unamuniana³ ofrece el resultado de una preferencia por cuestiones del pensamiento, bien sea comentarios sobre los temas fundamentales, bien de las relaciones con otros autores o doctrinas. Tienen importancia también las recuperaciones de los escritos de juventud o los escritos de prensa, dando ahora mayor relevancia a la actividad política e ideológica del escritor. Para el aspecto humano y biográfico es esencial también la reciente publicación de diversas correspondencias inéditas. Parece seguir en auge el estudio de la narrativa, pasando ya de la cuestión temática a análisis formales. Poco es lo que se ha dicho del teatro y de la poesía. Y acerca de ésta, abundan más los estudios referidos a un libro como *El Cristo de Velázquez* o al *Cancionero* o bien los que aplican planteamientos actuales de teoría. Por una de esas casualidades significativas, en el volumen monográfico, coordinado y editado por José Á. Asuncion, sobre la poesía de Unamuno⁴, el libro de los sonetos líricos quedó sin un estudio particular, frente a la atención que se dispensó a otras obras.

3. Tal como la ha realizado María Elena de Valdés: «Bibliografía de Miguel de Unamuno y su obra. (1980-1991)». CCMU. Segunda Época. XIX, 1994, pp. 373-405. La queja acerca de la desatención crítica se puede leer en el comienzo del trabajo de Antonio Carreño: «*Et verbum Unamuno facto est*: la escritura como inscritura en la lírica de Don Miguel». *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*. Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 51-52.

4. *La poesía de Miguel de Unamuno*. Volumen Homenaje en el cincuentenario de la muerte de Miguel de Unamuno. 1936-1986. *Mundaiz. Cuadernos Universitarios*, 3. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987.

Esta relativa preterición de Unamuno poeta⁵ contrasta con la opinión tantas veces expresada por él mismo y que, en una de sus más claras y precisas fórmulas, podemos leer en la carta enviada a Ortega y Gasset en marzo de 1912 y en la cual se refiere, precisamente, a este libro que comentamos, cuya publicación era aún reciente. «Y tengo la flaqueza de creer que o soy poeta o no soy nada. Ni de filósofo, ni de pensador, ni de erudito, ni de filólogo me precio; sólo presumo de ser un buen catedrático y un sentidor o un poeta»⁶. «O soy poeta o no soy nada» es una afirmación absoluta que se entiende a la luz de los textos y de las consideraciones de estas páginas. La poesía aparece como lo esencial y el fundamento de cualquier otra actividad de la palabra. Y, en este sentido, se podría decir, con verdad suficiente, que toda la obra de Unamuno es *poética*.

Desde este punto de vista, los trabajos de Morón Arroyo y Orringer, publicados en el citado volumen de *Mundaiz*, confirman la unidad profunda de las perspectivas filosófica, teológica y poética en Unamuno. Y resumiendo sus respectivas tesis para mi propósito, cabe decir que la poesía de Unamuno es filosófica en el más estricto sentido y que tiene un fundamento teológico, no sólo por sus fuentes de inspiración en determinadas lecturas (en ambos casos), sino por el origen y por el fin. Es aquel el dominio de la realidad por el hombre y la repetición del acto creador de Dios; y es éste el conocimiento íntimo de Dios y el autoconocimiento como autocreación, según su propia afirmación: «el fin de la vida es hacerse un alma»⁷. El logos es la clave del universo y es la materia del poeta. Con frase que, de alguna manera resume esto, dice Orringer: «la poesía de Unamuno, aunque parte de la teología, desemboca en la metafísica»⁸.

Lo central es la poesía porque la poesía es la última posibilidad del lenguaje y en él se contiene todo: «Con palabras también sentimos. Un lenguaje lleva consigo, no ya una manera especial de concebir la realidad, sino hasta una manera de sentirla». Así que la famosa norma que abre su «Credo poético» encuentra su justificación y su cumplimiento en el lenguaje mismo. Pero en esa dimensión logocéntrica hay que situar también la persona del poeta, su única subjetividad trasfundida en el lenguaje. Y aquí asoma la primera interpretación del libro de

5. Anotemos dos interesantes publicaciones en libro: la *Antología poética*, realizada y prologada por Roberto Paoli. Madrid, Espasa-Calpe, 1992. (Col. Austral), cuya versión italiana es del año 1968 y cuya importancia merece la pena resaltar, también por su estudio previo en la edición original; y el trabajo monográfico de Teresa Imízcoz Beunza: *La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Pamplona, Eunsa, 1996.

6. Véase el *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, editado por Laureano Robles. Madrid, Ediciones El Arquero, 1987, p. 104.

7. No deja de ser un recuerdo del «Principio y Fundamento» de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola: «El hombre es criado para amar, servir y hacer reverencia a Dios Nuestro Señor y mediante esto salvar su alma». Véase el art. cit. de Antonio Carreño en *Estelas, laberintos, nuevas sendas...* Y para aspectos relacionados, José Paulino: «Literatura y autocreación: Ganivet y Unamuno en sus dramas». En el volumen monográfico: *Ángel Ganivet en su centro*. Ed. M.^a Carmen Díaz de Alda. *Rilce* 13-2, 1997, pp. 173-199.

8. Nelson ORRINGER, «Poesía y teología en Unamuno», en *La poesía de Miguel de Unamuno*, cit., p. 333.

Pedro Cerezo, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y Literatura en Miguel de Unamuno*: «Ser escritor, en sentido radical y pleno, exhaustivamente, es decir, de cuerpo entero y de toda la vida, como lo fue Unamuno, supone una forma integral de ser hombre: *existir en la palabra* [...]. Existir en la palabra, radicarse en ella, es tanto como hacer de la palabra la forma de existencia»⁹. Todo el apartado titulado *Poeta y Profeta* es de interés, pero bastará una breve anotación: «Esta comprensión ontológico-existencial de la lengua es propia de un poeta [...] La de Unamuno es, por consiguiente, una poesía metafísica, guiada por el interés de abrir un ámbito de verdad, e inspirada por una pasión introspectiva que le lleva a sondear todas las claves del destino humano»¹⁰.

También Luis Cernuda, con percepción afinada por sus preferencias literarias, lee toda la obra de Unamuno desde la perspectiva poética: «Que Unamuno sea ante todo un poeta se advierte en sus mismos defectos como pensador; los libros filosóficos de Unamuno son obra de poeta porque en ellos la intuición suple a la razón». Y sigue comentando varias obras para concluir que todo está en *San Manuel Bueno, mártir*. «Y esa novelita es obra de poeta», apostilla¹¹.

Sin embargo, la poesía de Unamuno contiene en sí misma las semillas de su preterición. Aunque siempre se han apreciado algunas composiciones emblemáticas, la falta de poda, rigor y límite han hecho difusas o excesivas muchas composiciones (como ha notado García Blanco). Y aquellas otras que, como los sonetos que ahora nos ocupan, no caen en esta tendencia, han sido motejadas de dureza, falta de ritmo y musicalidad en el verso. Bastaría recordar palabras de Dámaso Alonso, escritas en los años cuarenta¹². Pero el mismo Dámaso reconoce la «fuerza sin semejante» de esta poesía en la literatura española contemporánea y Luis Cernuda cree que sus defectos «no impiden que Unamuno sea probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo».

Esta centralidad de la poesía para comprender la obra total unamuniana puede aplicarse a *Rosario de sonetos líricos*, precisamente por la vinculación reconocida de este libro con la gran reflexión filosófica que es *Del sentimiento trágico de la vida*... Pedro Cerezo observa ocasionalmente que «muchos de los núcleos temáticos de *Del sentimiento*... cuajaron antes poéticamente en el *Rosario*...». Y después corrobora con mayor precisión que *Del sentimiento* es «una obra de inspiración básicamente poética con una fuerte carga retórica, que no pretende probar, sino esclarecer el alcance ontológico del sentimiento vital»¹³.

9. Madrid, Ediciones Trotta, 1996, «Obertura. 1.- Existir en la palabra», pp. 31-32.

10. Ob. cit., pp. 44-45.

11. LUIS CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1970 (2.^a ed.), pp. 80-81.

12. «Su terrible desprecio a la palabra seguramente iba unido a una primaria incapacidad formal, y su soneto, lleno de versos durísimos, atormentado por violentados encabalgamientos, es muchas veces un suplicio para el lector...». Texto escrito en un comentario para el poeta Vicente Gaos, aparece recogido en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1978, p. 372.

13. Pedro CERESO, ob. cit., p. 375.

Pero verdaderamente la importancia del *Rosario de sonetos líricos* tiene algunos otros motivos particulares y propios dentro de la trayectoria poética de Unamuno, y a ellos me voy ahora a referir. A la relación con *Del sentimiento trágico de la vida...* tenemos que añadir otras, pues la composición de este volumen coincide, aproximadamente, con la gestación o escritura de obras tan significativas como *Fedra*, en el teatro, y *Niebla* en la narrativa. Es además su segunda obra lírica, aquella de la que depende precisamente la ratificación de su vocación poética y de su recepción (aceptación) como poeta. La primera obra, *Poesías*, publicada a los cuarenta y tres años, era una amplia recopilación antológica. Podía tener continuación o no. La tuvo, y con esta obra que marcaba un nuevo nivel de exigencia (y coherencia) por un doble motivo: la forma única del soneto clásico, aplicada a todas las composiciones (con sus dificultades intrínsecas y las derivadas de su acumulación reiterativa) y el libro concebido como unidad, encerrada en límites temporales (no determinados de antemano, sin embargo) y dotada de cierta estructura interna a base de algunos procedimientos reiterados. Probablemente, por sus manifestaciones en cartas, la obra tenía una dimensión establecida en torno a los cien sonetos (la centena formaba parte de algunos títulos provisionales) y tomaba como principio creativo la situación vital en el tiempo y no una sistemática de temas.

La unidad del libro depende aparentemente de dos factores en especial: del tono o registro lingüístico, derivado de una sostenida situación emocional sumamente pesimista, y de la identidad del yo lírico o hablante íntimo que se proyecta en los acontecimientos de un tiempo breve y acotado: septiembre de 1910 a febrero de 1911. Esta contextura verbal y diacrónica suscita una perspectiva de lectura que es la del «diario íntimo» y establece una necesaria tensión (estructural en el texto) entre acontecimiento y palabra —pues verbalmente se recoge el hecho biográfico— tras la que se aprecia la tensión entre tiempo y eternidad.

Así, junto a la expresión más o menos ocasional de algunos de los temas o «núcleos» de su pensamiento, encontramos en el volumen de los sonetos una concomitante necesidad de definirse Unamuno como poeta. Por ello este segundo libro —superada la variedad del primero— debía dar estricta cuenta de esta identidad, a partir de un esfuerzo voluntario, intenso y sostenido de creación, y con una forma no sólo exigente, sino que le colocaba —más allá de su propio tiempo— en relación con los modelos de la literatura barroca española. Para definirse como poeta, en este momento, Unamuno quiere encerrar la variedad e intensidad de la existencia en una breve composición, cuya repetición formal sugiere cierta sensación de unidad no sistemática (la vida, decía al hablar de la novela, no tiene sistema). Y él justificaba esta disposición de diario porque el orden cronológico es «por ser el genético, el más íntimo»¹⁴. Con lo que cifraba verdaderamente el principio de unidad del texto en la propia identidad del poeta. Desde aquí podemos proyectar una fórmula que concreta la observación con que comenzaban estas

14. Véase en «Epílogo» a *Rosario de sonetos líricos*, en *Poesía Completa* I., ed. cit., p. 342.

páginas y que sirve para el análisis de la poesía unamuniana en general. La *vida externa* (circunstancias y acontecimientos) pasa a vida interior y con ella se construye una *intimidad compleja*, cuya estructura está formada por la unión íntegra de sentimiento y pensamiento, que, al objetivarse en el *lenguaje* (elemento social) trata de alcanzar toda su *trascendencia* (remitida finalmente a la divinidad).

Por otra parte, parece que Unamuno, captado por la energía de la forma estricta y por la fascinación de dominarla, y determinado además por su necesidad de autoexpresión continua, escribe sonetos de manera que podríamos llamar «compulsiva». Así lo reconoce en carta a Leopoldo Rodríguez Abascal, enviándole doce de los cien sonetos que pensaba hacer: «A ver si así me libro de esto que me ha caído como una enfermedad. Me la pronosticó Guerra Junqueiro, cuando me excitaba a este género»¹⁵. Encontramos un intento de reducción y concentración del pensamiento (que empezó a ceñirse en las composiciones últimas de *Poesías*) en acuñaciones lingüísticas precisas, junto con cierta intención experimental con la forma, al violentar las pausas (versales y estróficas) para que la complejidad de la frase se adecuara al fluir del pensamiento. «Yo por mi parte —anota en referencia a la brevedad— que empecé también escribiendo meditaciones como las de usted, acabé poniéndolas en verso, y ahora en sonetos»¹⁶.

Respecto del tono, que refleja la situación emocional, insiste Unamuno varias veces en atribuirse un estado de ánimo negativo (sin causa externa) como si se hubiera acrecentado en él la crisis de conciencia, y por ello la poesía le sirviera, a la vez, de manifestación y de consuelo. Se sincera en la carta a Leopoldo Rodríguez Abascal: «Yo mismo, ahora sano y fuerte, bastante olvidado de mis aprensiones, con mis hijos y mi mujer sanos, con todo lo que el mundo cree que puede constituir felicidad, estoy pasando uno [*sic*] de mis temporadas de mayor miseria interior, de más honda soledad»¹⁷. A Luis de Zulueta le dice: «Desde el verano llevo escritos más de ciento [sonetos]. Es mi desahogo actual» (21 de noviembre de 1910). Y añade: «Hay veces que me asalta un terrible presentimiento. Y me desahogo haciendo versos. No quiero hacer ya otra cosa [...] Hago sonetos y leo griego». Por eso, en cartas a Zorrilla San Martín y a Rodolfo Schevill (ambas del 5 de enero de 1911) emplea la misma expresión para calificar sus poemas: «Próximamente publicaré mi *Rosario de sonetos líricos* (más bien trágicos) entre los que verá usted desahogos de mi pesimismo». Así, atribuye a esta obra un «tono lúgubre y feroz» (carta a Luis López Ballesteros en carta del 5 de diciembre de 1910)¹⁸.

15. *Cartas íntimas. Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*. Bilbao, Eguzki, 1986, p. 202..

16. Véase *Epistolario inédito 1 (1894-1914)*. Ed. de Laureano Robles. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 291.

17. Ob. cit., p. 209.

18. Véase Miguel de UNAMUNO – Luis de Zulueta: *Cartas 1903-1933*, cit., p. 232 y *Epistolario inédito* cit., pp. 287 y 280.

En definitiva, estimo que la escritura de este libro surge de la conjunción de una gran ambición (que coincide con la del resto de sus obras de este momento) y de una necesidad compulsiva de creación cotidiana, inmediata, vinculada a las exigencias de una forma métrica breve, cerrada y estricta (y llevada en su trama verbal —y por tanto conceptual y sentimental— por la rima)¹⁹. Y a esta concepción corresponde la cita de W. Hazlitt que, con gran oportunidad, ya que describe bien el contenido, Unamuno pone en el encabezamiento del libro y que él mismo traduce: «El principal objeto del soneto parece ser el expresar en frases musicales y como en un solo resuello algún pensamiento ocasional o sentimiento personal... Es un suspiro que brota de la plenitud del corazón, una aspiración involuntaria nacida y muerta al mismo tiempo»²⁰.

Pero sugiere también Unamuno otro origen para sus poemas, que no niega el anterior, ya que no le es opuesto, sino lo matiza, afina y corrobora en el plano de la perspectiva formal. Se trata de la fascinación por desarrollar una intuición verbal, dejándose llevar del ritmo interior y de las asociaciones del lenguaje mismo. «Desde hace algunos meses me ha dado por escribir sonetos y la mayor parte de ellos los escribo no para desarrollar un pensamiento o una sensación, sino para desarrollar un endecasílabo, un verso, una frase que me gusta...»²¹. Y en el cumplimiento de esta exigencia, Unamuno encuentra estímulo y apoyo precisamente en la rima, ya que su artificio es «el lenguaje que se nos impone... Para colocar un consonante tenemos que dar al pensamiento un giro nuevo». Creo advertir en esta imposición del lenguaje, como hecho social que precede al acto creador y a la inspiración individual, una causa de ese impulso irresistible, casi obsesivo, con que Unamuno se entrega a la escritura de los poemas, a partir de una necesidad espiritual del momento²² y con la exigencia que se impondría a sí mismo respecto de la definición indiscutible de su condición de poeta.

Si en las páginas anteriores he tratado de describir la composición del libro, cabe ahora analizar la estructura de la obra en dos niveles: el que podría llamar estructura externa —que coincide con su presentación editorial y corresponde a los motivos biográficos— y la que llamo estructura interna, cuyo fundamento es precisamente la poética ya presentada.

Los ciento veintiocho sonetos se distribuyen en cinco partes desiguales que articulan dos itinerarios, al menos: el que va de Salamanca a Bilbao y vuelta, y el

19. Sigue siendo oportuno recordar el ya clásico trabajo de Francisco Ynduráin: «Unamuno en su poética y como poeta». *Clásicos modernos*. Madrid, Gredos, 1969. A la rima le dedica Unamuno un soneto en *Poesías* y varias composiciones en el *Cancionero* (por ejemplo, las que llevan los números 129 y 1.287).

20. En *Poesía Completa*, ed. cit. I, pp. 342-343.

21. Véase la Introducción de Ana Suárez Miramón en la ed.cit. de *Poesía Completa* de Unamuno, I, pp. 254-255.

22. Parece compartir Unamuno la opinión de Carducci, quien atribuye al soneto de Shakespeare ser *reclamo arcano de arcanos dolores*.

que pasa por Oviedo, León y Zamora para reintegrarse finalmente a Salamanca. A la diversidad de extensión, por el número de poemas de cada serie, se añade la diferencia entre los tiempos reales que ahí se consignan. Esa distribución nos dibuja una realidad espacial que contiene dos ámbitos que son también las dos dimensiones físicas de la realidad y de la experiencia del sujeto: el «exterior» con el movimiento o discurrir que es el viaje («Al salir de Bilbao», «En el tren», etc.) y el «interior» o espacio de la intimidad (la casa en la ciudad, como centro de reposo)²³. El libro ofrece todas las trazas del diario íntimo²⁴, pero es también un diario de viaje que pretende realizar la articulación del espacio/tiempo y de movilidad/inmovilidad desde una perspectiva que permite hablar de periferia/centro. Claro que al ser un diario íntimo encontramos escasas, aunque significativas, referencias a circunstancias locales o anecdóticas.

Ante la imagen implícita de la vida como discurrir y como estancia, como compañía y soledad también, la concepción poética de Unamuno acude con su movimiento interior, que hace pasar del tiempo a la eternidad por medio de la lírica, que fija el fluir de los instantes en la palabra y «sujeta en verdades del espíritu/ las entrañas de las formas pasajeras» («Credo poético». *Poesías*. 1907) Ya había afirmado en «¡Adentro!»: «Busca... tu ámbito interior, el ideal, el de tu alma. Forcejea por meter en ella el universo entero, que es la mejor manera de derramarte en él». Al doble movimiento espiritual que describía en el comienzo de este comentario le añadimos ahora su sentido: alcanzar una eternidad desde la más evidente, transitoria y momentánea temporalidad, rasgo que ha hecho a Nelson Orringer poner en relación la poesía de Unamuno con la religión:

Del arte dice Unamuno lo que Sabatier ha escrito de la religión: que utiliza lo temporal para expresar lo eterno. La realidad humana, lejos de encontrarse en el mundo de la materia, según Unamuno, reside en la palabra... En Unamuno la revelación poética acontece por medio de la palabra que... al nombrar su referente, desvela el ser del mismo. De ahí el consuelo que deriva Unamuno del arte: como perpetuación de lo momentáneo permite al hombre contacto con lo eterno de la congoja de la finitud, de la temporalidad²⁵.

Ahora bien, esta concepción tampoco es exclusiva de este momento, sino que discurre desde el principio al fin de sus poesías. Es una concepción poética (y metapoética) que determina íntegramente la escritura. En el volumen de 1907 leemos:

23. Traté algunos de estos aspectos en mis artículos: «Soledad y entrañamiento. Estudio sobre la espacialidad en las *Poesías* de Unamuno». *La poesía de Miguel de Unamuno*. San Sebastián, Mundaiz, 1987, pp. 25-54, y «El espacio de la intimidad en la lírica unamuniana». *Espaces*, Toulouse, PUM, 1988, pp. 107-116.

24. Véase Georges GUSDORF: *Lignes de Vie: 1.- Les écritures de moi. 2.- Auto-bio-graphie*. Paris, Odile Jacob, 1991.

25. Nelson ORRINGER: art. cit., p. 330.

Estos [versos] que os doy logré sacar a vida
 y a luchar por la eterna aquí os los dejo
 [...]

Del tiempo en la corriente fugitiva
 flotan sueltas las raíces de mis hechos,
 mientras las de mis cantos prenden firmes
 en la rocosa entraña de lo eterno
 [...]

Íos con Dios y que su soplo os lleve
 a tomar en lo eterno, por fin, puerto.
 («¡Id con Dios!»)²⁶.

Y en el *Cancionero* podemos encontrar un mensaje semejante y aún más explícito:

Voy clavando los momentos
 con los clavos del cantar;
 rosa de infinitos vientos
 la eternidad al crear.
 (Número 1331).

Porque en la poesía se detiene el flujo del vivir que es pensar, y de pensar que es sentir, y con ello no sólo se encierra, sino que se crea uno a sí mismo. Escribir es crear y es crearse. Recordemos otros dos textos del mismo tenor:

Aquí quedáis, mis momentos;
 con el ritmo aquí os fijé;
 ¿o es que en vuestros fundamentos
 yo también me quedaré?
 Dios mío, este yo ¡ay de mí!
 se me está yendo en cantares:
 pero en mi mundo es así:
 los seres se hacen estares.
 (Número 1663).

Y más:

Cojo el alma al rato que pasa
 y la encierro en una canción;
 tengo todo un tesoro en casa
 y la casa en el corazón.
 (Número 1363).

26. En *Poesía Completa*. I, pp. 51-52. Pueden verse también los poemas «Para después de mi muerte» y «No busques luz, mi corazón, sino agua», del mismo volumen de 1907, y mi comentario en *Mundaiz*, n.º 32, 1986, pp. 123-140.

Es precisamente esta cuarteta la que nos da —con precisión retroactiva— el núcleo poético de *Rosario de sonetos líricos*. El alma es apartada y aposentada en una canción desde su fluir vital, y esto se realiza precisamente en la intimidad que identifica metafóricamente la casa con el corazón. (Véase el famoso soneto «Dulce silencioso pensamiento» de este libro). Así no nos extraña que en la distribución de los sonetos se alternen los momentos del viaje (y sus motivos de observación y de recuerdo) con las estancias en el hogar, y que éstas resulten más densas y fecundas en producción: «De vuelta a casa», «En casa ya» y «De nuevo en casa». Estos dos apartados últimos contienen, respectivamente, sesenta y uno y treinta y tres sonetos, escritos, a su vez, en cinco semanas y en poco más de doce.

Así que aquello que Unamuno proclama teórica y metapoéticamente en ocasiones, es decir, la función eternizadora y autocreadora (que viene a ser al fin lo mismo) de la palabra en la lírica (véase el poema 117 del *Cancionero*), lo realiza adecuadamente en el *Rosario*. Y por ello la simple ordenación cronológica de los sonetos no es un capricho o una solución cómoda; es una necesidad, ya que cada poema rescata el sentir de ese instante único, su ser en un espacio y tiempo determinados. La temporalidad aparece así no como un presupuesto más, sino como la condición de posibilidad de la creación poética y su estímulo más hondo.

Que no haya una ordenación temática no quiere decir que el *Rosario de sonetos líricos* sea una mera sucesión de poemas varios. Es perceptible en el conjunto, por el contrario, aquel movimiento doble (de interiorización y de impulsión) y un núcleo definido que es el yo poético, como identidad autocreadora. Y éste es el fundamento de la estructura del libro, que corresponde a la estructura misma del yo poético, que es un ser íntimo, dialógico y en proyecto. Por la lírica se da una dimensión espiritual a la vida material, lo que Unamuno llama darse o crearse un alma, y por espiritual, eterna. Y tal creación se hace en la soledad del ámbito íntimo descrito. Como dice en el «Prólogo» a «Tres novelas ejemplares»: «el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, y no por el que hayamos sido, nos salvaremos o nos perderemos». Pero añade: «Y ese yo último e íntimo [podría decir, *lírico*] y supremo, ese yo trascendente —o inmanente— ¿quién es? Dios lo sabe... acaso Dios mismo»²⁷.

La frecuente aparición, a partir de ahora, de los términos *diálogo* y *dialógico* pide que hagamos una consideración de tipo teórico. Naturalmente recojo el término «diálogo» en sentido amplio y algo figurado, tal como lo emplea Unamuno en sus textos. Dialógico hace referencia a la cualidad del lenguaje que permite establecer ese tipo particular de comunicación como intercambio a dos voces y, más en general, a la capacidad comunicativa del lenguaje por ser social. Ahora bien la palabra se dirige también hacia un «mundo de palabras» y de enunciados ajenos

27. Véase *Tres novelas ejemplares y un prólogo* [1920] en ob. cit., ed. cit., vol. II, pp. 971-977. Para este asunto, Teresa IMÍZCOZ BEÚNZA: *La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Ahí cita oportunamente el texto de «Nuestros yos ex futuros»: «Y el que queremos ser y no el que somos es nuestro yo íntimo». ob. cit., vol. VIII, p. 491.

(Bajtín) y dialógico adquiere en la crítica y teoría literarias un sentido específico en la medida que estas palabras y enunciados ajenos se integran en el texto propio y en él se establece el diálogo de voces²⁸. El dialogismo unamuniano supone no sólo integrar esa palabra del «tú», sino la propia del yo como «otro», y así encontramos repetidamente descrita la estructura de escisión del sujeto que supone una forma de ser y de conocer, una epistemología y ontología dialógicas ya que poéticamente sólo se es y se conoce en la palabra. De ahí que tratemos de un lenguaje poético dialogizado a partir de un sujeto dialógico: yo como otro, pero otro como yo, según su ensayo citado «Soledad».

Esto ha sido también reconocido como aportación de Bajtín: relativizar o destruir la condición absoluta y aislada del sujeto y la unicidad como sujeto hablante. Y de esta premisa parte el original estudio de Iris M. Zavala, quien pretende «hacer dialogar» a Bajtín con Unamuno a través de su propio discurso teórico. Ahí establece la autora que el mayor lazo común es que «ambos... conciben la existencia como diálogo... El diálogo se convierte entonces en una especie de clave maestra, en una constante reflexión asistemática... Lo que el español y el ruso tienen en común es, pues, una confianza en el diálogo como comunicación y como responsabilidad, la convicción de la otredad absoluta de la conciencia y la convicción no menos vigorosa del sujeto individual como *centro* de incertidumbres, dudas, reformulaciones y preguntas»²⁹. A partir de mi planteamiento, pretendo tomar de este estudio lo que pueda justificar en el análisis y comentario de los sonetos. Quede aquí recogido y propuesto como horizonte (hermenéutico) y postulado previo, aunque apenas se considera en él específicamente la poesía.

Y ésta plantea, al menos en la teoría bajtiniana, un problema particular, ya que la palabra poética, según Bajtín, es el lenguaje del yo, su palabra definitiva. Toda palabra ajena es recogida en el propio lenguaje del yo y como lenguaje propio. Sin embargo, acepta algunos modos limitados de introducir cierta «polifonía» de voces: «Tal imagen dialogizada puede encontrar un lugar (aunque sin dar el tono) en todos los géneros poéticos, incluso en la poesía lírica»³⁰. A partir de aquí, la pluralidad de sujetos (y de formas pronominales del sujeto) y de palabras en la poesía de Unamuno nos da pie para hablar de «dialogismo» en sentido amplio y en sentido preciso y me permite establecer la hipótesis de que uno de los rasgos definidores de la obra poética unamuniana, y más en particular de este *Rosario de sonetos líricos*, donde tal rasgo se instaura, es la tensión entre la absolutez de la palabra poética única y su dialogismo. El presupuesto es la ya comentada negación de la unicidad del sujeto hablante o yo lírico del texto y de la univocidad de su palabra. Con esto, el discurso lírico unamuniano aparece como el resultado de un acto lingüístico complejo y dialógicamente mediado.

28. Mijail BAJTÍN: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 93-117 y *passim*.

29. Iris M. ZAVALA: *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. de Unamuno y M. Bajtín*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 13-14.

30. Mijail BAJTÍN, ob. cit., p. 95.

El sujeto lírico de estos sonetos es un ser dialógico porque es contradictorio, es muchos³¹, pero, sobre todo, porque es constitutivamente interpersonal y por ello se construye en el triple diálogo consigo mismo, con el prójimo y con Dios, diálogo que ocurre en el seno de su conciencia. A partir de ahí, después de hablarse a sí como otro y al otro dentro de sí mismo, tiene la pretensión de hablar, mediante sus escritos y aun con su teatro representado, al otro, a cada uno en su intimidad. Estas tres dimensiones de la estructura dialógica de la conciencia humana, según Unamuno, aparecen ya expuestas en su ensayo citado, «Soledad»:

Sólo la soledad [que supone la intimidad] nos derrite esa capa de pudor que nos aísla a los unos de los otros; en la soledad nos encontramos, y al encontrarnos, encontramos en nosotros a todos nuestros hermanos en la soledad [...].

No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo... En la soledad y sólo en la soledad puedes conocerte a ti mismo como prójimo; y mientras no te conozcas a ti propio como prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yos [...]

Lo mejor sería que no hiciéramos sino monologar, que es dialogar con Dios³².

Pero, al recorrer la poesía de Unamuno, se nos impone una mayor diferenciación y complejidad en estos tres sujetos del diálogo, aspecto que me parece esencial para entender esa «estructura» interna del *Rosario de sonetos líricos*. Que el yo lírico se desdoble y establezca una tensión dialógica en el texto, es algo bastante reconocido y comentado desde distintas perspectivas, bien en la lírica o en la prosa (los «Monodiálogos») y en el teatro. Incluso podríamos entender que, como proyección de ese yo múltiple, aparezca en los poemas con frecuencia la forma en segunda persona³³.

Y al tratar del «diálogo» con el *otro semejante* —que de algún modo precede a la misma composición y es su causa— encontramos una diversidad de posibilidades. En primer lugar, el otro semejante más próximo forma parte de la propia intimidad del yo y sólo aparece como sujeto de referencia poético: la esposa y los hijos. Luego está el otro semejante y diferente a la vez, que comparte la común humanidad, y puede ser llamado «amigo» e incluso identificarse con el tú del lector o el vosotros de los lectores. Cabe también que la realidad material, el mundo del

31. Iris M. ZAVALA, ob. cit., donde, por ejemplo, leemos: «Todo anuncia en Unamuno una práctica que hace del lenguaje interior su campo de acción y el instrumento privilegiado de la constitución del sujeto. El universo de la palabra dialogizada es el de la subjetividad; se percibe que el sujeto se sirve de la palabra y del discurso para *representarse* en recursos y solicitudes al *otro*, a los *otros*, para individualizarse o extrañarse ante sus propios ojos». (pp. 131-132).

32. «Soledad» en ob. cit., vol. I, p. 1.253.

33. Coincide el tema de este trabajo, en parte, con el publicado con diversos títulos por Antonio Carreño y que tomamos de su libro *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara...* etc. Madrid: Gredos, 1981, pp. 47-81. Ahí trata él de toda la obra poética del rector de Salamanca, mientras yo restrinjo el *corpus* a este solo libro y tanteo otra metodología que no coincide exactamente con los conceptos que él emplea.

«ello» no humano sea también parte como destinatario inmanente del texto, que se dirige como a un tú a un lugar, un paisaje, un edificio o un objeto. De ahí que pueda tener, a su vez, una voz que interpela al sujeto, como la Catedral de Barcelona en *Poesías*. Cabe decir que esta forma de personificación poética de la realidad no es sino otra forma de exteriorizar verbalmente, mediante el adecuado artificio dialógico y desautomatizador, la correspondencia del diálogo interior del propio sujeto, que se dirige, como dice Cesare Segre, del yo al yo³⁴. La posibilidad de hablarse a sí mismo, y esclarecer la impresión o emoción que la realidad causa en su espíritu, viene a traducirse en esa consideración o personificación de los seres inanimados. Pero no deja de ser un artificio del lenguaje que forma parte del texto y no puede ser olvidado o reducido solamente a su último sentido y función.

Finalmente, una nueva apelación dialógica, que ponemos en relación con las demás, pero en otra categoría, es la apelación trascendental a aquel que aparece, a la vez, como principio y fin, fundamento del ser y posibilidad última de su existencia, como radicalmente íntimo y totalmente Otro. Esta complejidad se manifiesta en la misma actitud contradictoria del sujeto poético (la paradoja unamuniana) en sus Salmos y oraciones, pero responde a la misma complejidad con que es percibido el mismo Dios.

Para entender hemos de separar. Pero no entendemos si no reunimos —en tensión— lo separado. Unamuno, en el soneto titulado «Piedad» parece expresar lo mismo que en su ensayo «Soledad», pero aquí los tres componentes del diálogo están integrados, a partir de una diferenciación del sujeto que no se nombra a sí mismo yo, sino tú (y que se identifica a sí mismo con el otro):

Busca en tu alma la raíz divina,
lo que a tu hermano te une y te asemeja
y del puro querer que te aconseja
aprende fiel la santa disciplina.

Oye a tu humanidad cual te adoctrina:
«Todos soy yo; en mi alma se refleja
todo placer y toda humana queja»,
y del falso vigor siempre abomina³⁵.

He aquí una verdadera multitud de interlocutores y dialogantes, pero todos ellos están en el autor como sujeto poético y son él mismo. Y por esta razón el texto se articula diferenciando las voces, estableciendo un contraste de significantes, ya que el único espacio textual (poema) corresponde al único (pero múltiple) espacio espiritual (sujeto íntimo).

Toda esta variedad de formas dialógicas aparece en el *Rosario de sonetos líricos*, y por ello hemos supuesto y propuesto, anticipando el desarrollo del apartado

34. Véase Cesare SEGRE: *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

35. Perteneció al primer libro, *Poesías* (1907). *Poesías Completas*, ed. cit., I, p. 226.

siguiente, que lo que más decisivamente construye la estructura del libro (a partir de la mencionada tensión de tiempo-momento/palabra-eternidad) es el dialogismo o capacidad de estructurar el discurso con voces supuestas y con interpelaciones que implican la conformación dialógica de la existencia y, más aún, si seguimos a Mario J. Valdés, la estructura ontológica, ya que el ser (incluso el divino, según la tradicional teología cristiana) es constitutivamente comunicación, diálogo, palabra (*verbum* y *logos*).

Del trabajo de Valdés³⁶ quiero retener, por una parte, las citas que aporta del propio Unamuno, y, por otra, algunas afirmaciones, en especial la relación entre diálogo y metáfora (lenguaje figurado en general). Si la poesía de Unamuno es siempre una investigación en el arcano de la existencia, expresión de su pregunta, tendrá, además de la función expresiva, otra cognitiva. Y ahí se inserta la cuestión del diálogo. Escribe Mario J. Valdés: «Es importante insistir en que para Unamuno el conocimiento no consiste en la reconstrucción del sentido expresado por el otro, sino en establecer las condiciones ontológicas del intercambio entre el yo y el otro. Sigue de este principio que la determinación del significado del lenguaje está situada en la condición ontológica del diálogo»³⁷. Y de ahí que éste sea el principio creador de la obra unamuniana: «El lenguaje en diálogo se convierte en un medio de tensión creativa». Y según el género (y el movimiento de imaginación y lenguaje que implica) la tensión interior se manifestará en forma de diálogo o de metáfora: «Tanto la metáfora como el diálogo crean significado nuevo debido al enfrentamiento de opuestos»³⁸. Si tomamos un ejemplo, en el soneto «La parra de mi balcón» encontramos la unión de (supuesto) diálogo, con la forma apelativa del discurso, y metáfora o figuración del lenguaje, teniendo en cuenta que el efecto de personalización de la parra (que precisamente por el apóstrofe pasa de *ello* a *tú*) forma parte esencial de esta figuración. La tensión o enfrentamiento de contrarios (la «lucha» en sus términos) que está en el fondo de la filosofía unamuniana suscita un movimiento de compresión-expresión inagotable en su poder de crear y de crearse los sujetos como sujetos del diálogo en el lenguaje: «El diálogo en el pensamiento de Unamuno es más que una metáfora del entendimiento, es el concepto fundamental del convivir del ser»³⁹. Casi como una deducción puramente lógica, reiteramos que una obra tan íntima, intensa y continua como el *Rosario de sonetos líricos*, y en la cual Unamuno parece haber cifrado su propia identidad como poeta, no podía sino tener esta estructura dialógica, manifestada de diversos modos en la misma expresión literaria. Y éste será el asunto del próximo apartado.

36. Tomo las referencias de su artículo «El diálogo, eje ontológico del pensamiento de Unamuno» en *Volumen Homenaje Cincuentenario de Miguel de Unamuno*. Salamanca, Casa-museo Unamuno, 1986, pp. 707-717. Véase también la «Introducción» a su edición de *Niebla*. Madrid: Cátedra, 1982.

37. Art. cit., p. 708.

38. Id., p. 711.

39. Id., p. 715.

A la hora de concretar cómo esa estructura dialógica toma forma verbal en la composición poética, quiero de nuevo precisar algunos conceptos, a partir ahora del estudio de María del Carmen Bobes, quien trata de las diversas formas en que los géneros literarios emplean el diálogo. Y respecto de la lírica afirma: «La segunda persona entra en el poema sólo a través de la primera porque no están en igual nivel ni tienen las mismas oportunidades de intervención respecto a la palabra»⁴⁰. En este sentido, y como siempre se ha reconocido, la poesía lírica es el lenguaje del yo, expresión de una subjetividad. E incluso de un yo que se dirige a sí mismo, aunque tal vez por medio de un tú. Esto excluye la posibilidad de un «verdadero» diálogo, entendido desde la base lingüística y pragmática que propone Bobes⁴¹. Sin embargo, la ficción o simulacro de diálogo tiene un poder de representación en la escritura: «El diálogo poético... forma parte de un contexto comunicativo que apunta decididamente a crear la ilusión de que bajo la ficcionalidad de la anécdota se comunica una realidad vivida»⁴². Pero cabe aún preguntarse por qué algunos poetas —y en particular Unamuno— recurren con tanta frecuencia a esta forma dialógica, incluyen en su discurso la segunda persona o elaboran ese discurso como respuesta a otros discursos (previos). La respuesta apunta en todo el desarrollo del apartado anterior: el yo (unamuniano) cree constituirse sólo a partir de la recepción o interiorización del tú, asimilación del discurso del otro y descubrimiento de la radical otredad del yo. El yo es dialógico porque es social: y su medio de constitución social es el lenguaje. En este sentido, diremos que la estructura repetida en el *Rosario de sonetos líricos* es comunicativa y crea dentro del discurso lírico las imágenes relativas de un yo y un tú textualizados que actúan supuestamente en las funciones de «alocutorios»⁴³. El mensaje poético está ahí constituido por la expresión del yo (inquietudes, dudas, sentimientos) a partir de alguna forma de presencia del tú, que pone en movimiento el lenguaje y suscita la palabra.

Si acudimos a los sonetos para encontrar las distintas formas del discurso poético, percibimos que muy raramente acude Unamuno a la disposición netamente dialogal, con intervenciones expresas y alternadas. Esto ocurre —al menos parcialmente— en los números LIV y CXXV⁴⁴. En un caso hay también presencia de la voz ajena en forma de monólogo citado e introducido por un verbo *dicendi* (número VI). En cambio, son muy frecuentes otros tipos de dialogismo que

40. María del Carmen BOBES NAVES: *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos, 1992, p. 298.

41. Define la autora el diálogo como un «proceso de interacción en el que la actividad de los interlocutores es complementaria para la creación de un sentido único a lo largo del proceso y mientras éste dura. La convergencia de las intervenciones hacia la unidad de sentido es el rasgo que diferencia al diálogo de otros procesos interactivos...». Ob. cit., p. 38. En las siguientes, hasta la 46 perfila y desarrolla las condiciones pragmáticas de esta definición.

42. Ob. cit., p. 303.

43. Bobes insiste en distinguir —frente a la confusión habitual— «comunicación» y «diálogo» en la poesía lírica actual. (Véase ob. cit., pp. 323-327). Esta distinción quiere ser mantenida en este estudio.

44. Había empleado también este procedimiento en «El rosario del amor» de *Poesías* (1907).

incorporan en el texto al posible receptor —real o virtual, posible o imposible— como destinatario explícito. A este respecto son casos claros algunos poemas que mencionan a un «vosotros» y establecen una situación conflictiva y un discurso polémico. Así son los sonetos LXIII, XCVII, CXXVIII. Y en este último caso se puede reconocer especialmente la función de cierre del volumen que ostenta, cierre que, sin embargo, es sólo un momento de una comunicación autor-lector que no puede cesar verdaderamente:

¿Os gusta? ¿Sí? Pues seguirá la ronda;
¿no?, ¡por lo mismo!, a quien no quiere caldo
taza y media, que Dios me hizo el heraldo
de sus frescas; y así monda y lironda
cantaré a la verdad...

Como ficción de diálogo íntimo yo-tú, la presencia del receptor individual es muy frecuente en la serie de los sonetos. Aquí es donde con mayor cuidado vamos a separar diversos sujetos o imágenes del tú, que determinan el tono (más o menos reposado) del texto y, sobre todo, el carácter más convencional o más extraño. Nos movemos entre la declaración amorosa, la sátira, la crítica, la polémica y la oración, como modelos reconocibles.

Dentro de este *tú ajeno*, que, sin embargo, se asimila al sujeto a través del recuerdo y de la vivencia afectiva, está el conjunto de realidades físicas no humanas, lo que denominamos el mundo, sea el monte, la ciudad, la cama, etc., mediante un recurso muy habitual de la poesía lírica. Es una categoría que podría denominarse «tú reales imposibles» y en la cual entran también por otro concepto personajes míticos, figuras del arte o de la literatura, autores muertos, etc.⁴⁵.

El caso más tradicional de presencia del tú interiorizado en la lírica se refiere en la declaración amorosa, como ocurre en los sonetos X o XVI. Sin embargo, en el caso de Unamuno es característico e interesante la identificación del tú receptor inmanente con un interlocutor que ha planteado antes una pregunta. Puede ser la amada, pero no hay certeza alguna. Así el texto poético parece elaborar la respuesta a una interpelación anterior:

No me preguntes más, es mi secreto,
secreto para mí terrible y santo;
ante él me velo con un negro manto
de luto de piedad...
(Soneto XI)

Pero, a partir de la referencia al oráculo: «Conócete, mortal, mas no del todo» en el verso final de este soneto, cabe encontrar, más allá del rechazo inicial

45. Afirma María del Carmen Bobes: «El *Tú* es para el poeta la persona, o cosa personificada, sobre la que él se proyecta y tal como él la admite». Y añade que «la lírica es el ámbito del Yo y lo que él quiera incluir y en la forma en que quiera hacerlo». Ob. cit., pp. 326-327.

solipsista, que establece el reducto sagrado de la conciencia, una solidaridad humana general que integra esa relación o comunicación del yo y el tú en un nosotros, cuyo lazo de unión es precisamente nuestro (y no sólo mi) secreto.

Tampoco nos extraña encontrar en los sonetos del libro la veta polémica, dirigida a ese tú ajeno que se identifica en este caso con un posible lector concreto y coetáneo. Véanse, como ejemplo, los sonetos XXIV, XLVIII, LX. En cambio, los sonetos también satíricos y polémicos XLVI, LII, LIX, con títulos como «La manifestación anti-liberal» o «Un patriota», están escritos en tercera persona.

Esto es bastante característico y común en una poesía que, como la de Unamuno, maneja diversos registros dentro de su carácter lírico, y pasa de los problemas de la conciencia a la reflexión sobre la realidad y al debate social y político. Es otro rasgo que une esta poesía a la tradición clásica española del siglo XVII. Pero más nos interesa comprobar cómo la frecuente referencia al destino, al final de la vida, a la permanencia tras la muerte y las angustias que le provoca este complejo tienen una proyección en los sonetos en que el yo poético se dirige a un Tú que es la imagen del Dios presente, del Dios de ese sujeto poético, ciertamente presentada siempre como conflictiva en sí misma y respecto de las imágenes convencionales u ortodoxas. Se extiende esta referencia a personificaciones alegóricas (la Gracia) o a figuras unidas a la divinidad (la Virgen). Estas figuras son entrañables, poseen una intimidad acogedora. En cambio, al Dios, Tú trascendente y absoluto, se dirige desde la consideración alternativa de integración (comunidad) o de límite. El yo desea ser asumido o recogido en ese Yo, cuyo poder sería salvador, aunque también —cree él— podría ser aniquilador. Pero interesa más cómo introduce la dualidad (o su forma verbal que es la paradoja) en ese Tú, al considerarlo «Dios hereje» o «Dios que no existe», y, sin embargo, insiste en dirigirse a él. Esta afirmación/negación parece un modo de proyectar la propia escisión del Yo sobre el Tú. Véase en este breve ejemplo la paradoja y la solidaridad:

Aunque ellos me maldigan, qué me importa
si me bendices Tú, mi Dios hereje...
(Soneto XLVII).

La proyección de la tensión más íntima, como contradicción viva y por ello creativa (el poema no es sólo su expresión, es su necesaria manifestación):

Querría, Dios, querer lo que no quiero;
fundirme en Ti, perdiendo mi persona,
este terrible yo por el que muero
y que mi mundo en derredor encona.
(Soneto CXXI).

El ejemplo más característico nos lo proporciona el soneto famoso XXXIX:

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes
y en tu nada recoge estas mis quejas...
Sufro yo a tu costa,

Dios no existente, pues si Tú existieras
existiría yo también de veras.

En otro orden de cosas, la estructura dialógica que hemos establecido y ahora analizamos tiene una elaboración y disposición textual muy repetida en la presencia de voces diferentes que forman parte del texto total, aunque no estén siempre recogidas en el poema. No se trata ahora de la presencia de sujetos aludidos pronominalmente, sino de «palabras ajenas» o mejor, «voces ajenas», que actúan como impulso determinante, espacio verbal dialógico para la palabra del yo que brota como comentario, glosa o debate. Estamos en un tipo de dialogismo muy propio del lector Unamuno a través de varios modos de inter o intratextualidad, ya que la autorreferencia es también otra de sus características, sobre todo por la repetición de núcleos temáticos. Ahora, las voces ajenas entran, sobre todo en los epígrafes, como cita literal, en su propia lengua, de un enunciado ajeno que es recogido, interpretado, aceptado o discutido por el yo hablante en el poema. A veces no se recoge el texto y se incluye exclusivamente la referencia al lugar donde se encuentra (un salmo, el Evangelio, el Corán, etc.) Este procedimiento alcanza toda su dimensión cuando se repite como cita dentro del poema, ya que en este caso el hablante poético hace suya esa palabra ajena y hace resonar aquella voz en la propia. Y se completa con esas otras formas de intertextualidad que son las alusiones y referencias a personajes y hechos de la mitología, que suponen su historia conocida por el lector, capaz de identificar la proyección espiritual que el autor realiza en tales alusiones.

Este particular procedimiento dialógico se intensifica en el segundo y en el último apartado del libro, probablemente porque el tiempo más prolongado de escritura de los poemas coincide con la situación de quietud doméstica y reflexiva que le lleva a la lectura continua, lectura que suscita la respuesta poética del autor en un intercambio de voces. Así, recuérdese que en la segunda parte del libro, «En casa ya», hay diez y ocho poemas con algún epígrafe de este tipo (ninguno en la primera); mientras en la última parte encontramos —para menos número total de composiciones— doce casos, entre los cuales recordamos los números xcvi, xcix, cii, cvi, cxii, cxiii, cxiv. Y merece la pena observar la relación entre estas dos últimas composiciones.

El soneto cxiii tiene como título una cita del evangelio (aunque no se haga constar, es fácilmente reconocible por un lector contemporáneo). Esta frase es repetida luego en el texto del poema (entre comillas) y forma precisamente su verso de cierre. Pero todo el poema se conforma como un comentario dialógico a un texto de Sénancour que aparece en el epígrafe y da también origen a uno de los enunciados del poema. *Né faisons pas que ce soit une justice* pasa a «haz de modo que sea una injusticia», que parece tener más fuerza. La complejidad intertextual es así manifiesta. Y notemos además que el sujeto está en segunda persona del singular. La mención del nombre de Prometeo completa todavía el juego de relaciones y referencias más evidentes (al mismo pero también a otros pasajes de su propia obra). Este soneto, tan desgarrado y unamuniano, que mantiene un

intenso «diálogo textual», viene seguido de otro muy distinto (que cabe asimilar al Unamuno «contemplativo») reposado, donde el yo se integra pacíficamente en la existencia (y aun pasivamente, ya que el sujeto de la oración final es el pensamiento que ara en él), gracias a los otros, que son sólo una presencia, pero una presencia determinante. Tiene también un texto como epígrafe, ahora de Shakespeare: traducido es el mismo título; en su lengua, forma el epígrafe y de nuevo en castellano —y sin comillas que lo distingan de la voz del poeta— ocupa íntegramente el último verso, magnífico endecasílabo clave conceptual y soporte rítmico de todo el poema.

Hasta aquí he venido observando y describiendo la presencia directa o indirecta del *tú ajeno*, el cual, como emisor primero (y exterior al texto) o receptor último determina la producción verbal que es el poema. Pero el caso más característico de dialogismo en el conjunto de poemas es el que reside en el desdoblamiento del sujeto, mediante el cual el yo aparece (más o menos claramente) como tú, ya que el soneto se escribe desde la «segunda persona» El yo no es sino el supuesto sujeto de la enunciación, pero éste y el tú del enunciado se identifican a partir de su división. El poeta se habla a sí mismo y de este modo hace explícita su «pluralidad» interior, que he descrito. Como dice Iris M. Zavala, «la introspección dialógica que promulga Unamuno es indispensable para que el individuo comprenda su propio signo interior. Estas introspección es el sentido total que da su carácter inconfundible a la expresión entera»⁴⁶. Y añade: «Todo existe en la frontera de lo otro. En la conciencia, lo uno es lo otro, su opuesto; siempre en alternancia, la conciencia revela un yo y un tú intercambiables. No sólo dualidad, sino pluralidad de cada sujeto»⁴⁷.

Porque, como comenté en el apartado anterior, este modo de expresión poética corresponde a una estructura de comunicación (de voces interiores), propia del lenguaje, y del conocimiento (la verdad está en el diálogo, es interpersonal). Y esto pese a la soledad, ya que soledad no es en modo alguno solipsismo (más bien, como se vio en el apartado primero, es su contrario). «Comprender significa dialogar, desdoblarse en interlocutores infinitos... Diálogo y conciencia se compenetran inescindiblemente, se trasfunden»⁴⁸. Pero esta forma no es la única posible en los sonetos. Cabe perfectamente la expresión aparentemente directa e inmediata del yo (que confía en ser recibido por un tú lector, como ocurre en todo proceso de comunicación literaria), especialmente si se encuentra en una situación acogedora e íntima, en un centro vital, en ese «espacio de la intimidad» que lo envuelve y sostiene. Su mensaje es precisamente ese estado anímico del yo. Véase para esto el contraste de los dos sonetos ya propuestos antes como ejemplo, el CXIII y el CXIV.

46. Iris M. ZAVALA, ob. cit., pp. 71-72.

47. Id., p. 78.

48. Id., p. 67.

La presencia del yo en un tú que es su doble o imagen textual, puede ser manifestada por diversos procedimientos. El más habitual y directo es el empleo de la segunda persona del singular, tal como voy diciendo. Éste sería el caso de los siguientes sonetos: L, IV, LXV, LXXXV, XC, CXIII, etc. y de versos como «El negro lirio del jardín monástico,/ aquel que conocía tu congoja»... (L); «Ves al ocaso en limpio mar de plata/ flotar vagos islotes de ceniza»... (IV); «Sacude la tristeza y tu ánimo recobra»... (LXV); «Te vuelves ya de un lado, ya del otro,/ en busca de reposo»... (LXXX). Esto no excluye que algunos textos puedan parecernos imprecisos o ambiguos a este respecto y no sabemos si se refiere a otro o a sí mismo: «Mira que van los días volanderos»... (XIV). Pero aquí aparece con mayor claridad, entonces, la función de integrar o asimilar el tú del lector al tú textual del soneto, de modo que ese tú es el yo(autor)-tú(lector) e inversamente, el yo(lector en el acto de lectura)-tú (autor en el texto).

Cabe también el empleo de una metonimia de carácter común y casi lexicalizado como «corazón», centro íntimo o emblema emocional de la persona. Así aparece en el soneto LXXXV, con exhortación al reposo y a la integración final en el seno acogedor, Dios, que es Corazón del Universo. De la intimidad humana a la intimidad divina: «Reposa, corazón, que harto lidiaste»... Otro caso semejante nos ofrece el soneto XCVI con la misma estructura gramatical: «Cállate, corazón, son tus pesares/ de los que no deben decirse»... Y aquí el ánimo del poeta le dirige hacia otra integración que es la social, que se funda en la comunidad humana del dolor: «Nunca separes/ tu dolor del común dolor humano»... Parece una exacta versión poética de su ensayo «Soledad». El «alma» ocupa el lugar del corazón en el soneto LXXXII. Pero más sorprendente parece el caso del soneto LVIII, ya que la mención de los días puede funcionar como otro desdoblamiento textual, pues el sujeto se siente íntima e inevitablemente tiempo y pasar y ser pasado. Pero basta verlo como la personificación de realidades no humanas o abstractas: «Días de ayer que en procesión de olvido/ lleváis a las estrellas mi tesoro... Es revivir lo que viví mi anhelo». De forma semejante, el soneto XXXIII parece realizar una disociación de sujeto y tiempo al hablar a un tú (que es fácil identificar con el yo poético unamuniano) pero ya muerto:

Fue tu vida pasión en el desierto
Mar de la pena...
Llegan ahora a cantar sobre tu tumba
Los que por fin dejaron de temerte.

Por fin, el recurso a las interrogaciones retóricas (que pueden también referirse a esta multiplicación temporal del sujeto) es otra manera de ponerse uno frente a sí:

¿A dónde fue mi ensueño peregrino?
¿a dónde aquel mi porvenir de antaño?
¿a dónde fue a parar el dulce engaño
que hacía llevadero mi camino?
(soneto CXV).

El efecto poético logrado, dejando ya aparte la causa, puede ser descrito en términos de «extrañamiento» y de «intensificación» o «refuerzo». Y tal como estos términos suenan para nosotros (con la evidente referencia a la tradición del formalismo) se trata de un solo efecto complejo, ya que parece apuntar en direcciones diferentes. El desdoblamiento del sujeto hace más perceptible el mensaje, al constituirse éste como comunicación interior de un yo por medio de un tú. Y, a la vez, la comunicación se hace más intensa en los aspectos expresivos, emocionales o patéticos e ideológicos por la posible identificación de la imagen del lector proyectado en el tú del texto. Sin embargo, la variedad de recursos y procedimientos anotados no debe ocultar sino, al contrario, poner de manifiesto lo que constituye el núcleo de esta exposición: se trata de que el texto poético unamuniano es constitutivamente dialógico y que este hecho fundamental en su estructura intelectual y cognoscitiva se proyecta sobre el texto literario y determina su misma estructura verbal. Y en esta característica reside la raíz última de la unidad del libro, más allá de la intratextualidad, repetición de temas e identidad de tono (que no lo es tanto) e incluso soporta la forma métrica repetida e idéntica a sí misma y la violencia sintáctica y semántica que Unamuno le transmite.

Los sonetos incluyen además una serie de referencias al mundo exterior, bien sea a lugares y paisajes, circunstancias, espacios domésticos, bien sea a lecturas, conceptos, hechos biográficos o sociales más o menos reconocibles. Todas esas referencias son sólo motivo para el proceso dialógico en sus dos dimensiones: la externa, de la comunicación autor-lector; y la interior, que pertenece al sujeto autorreflexivo. Pero si consideramos además al Tú divino trascendente como un sujeto «Otro» (no conmensurable con la serie mundana), un alocutorio particular, puesto que en él reside el fundamento de la existencia, será Él el fundamento del sujeto y aun de su misma palabra y lenguaje. Ese Tú es tercer término del dialogismo unamuniano y su complejidad reside en su mismo silencio y en la percepción agónica que de él tiene el sujeto de los poemas. Su incertidumbre llena de incertidumbre toda la comunicación de ese sujeto con la realidad y consigo mismo:

Sufro yo a tu costa,
Dios no existente, pues si Tú existieras
existiría yo también de veras.
(Soneto XXXIX).

Concluyo ahora, de nuevo y brevemente, con la cuestión del sujeto lírico que se desprende de este conjunto cronológico, biográfico y reflexivo que es el *Rosario de sonetos líricos*. Y concreto algunos aspectos ya enunciados. Es un sujeto solitario respecto del resto del mundo, porque su centro natural es la interioridad. Y por eso parece un yo «en fuga» de la realidad del mundo hacia un adentro, donde la presencia del otro como «otro yo» es la condición clave para encontrar la imagen múltiple de sí, que le permite, a través del enfrentamiento consigo y con los demás, una integración e identidad (nunca monolítica) que descanse en la identidad divina, íntima y misteriosa.

En el soneto final, por ejemplo, leemos:

Mientras seguís en vuestra vieja farsa
yo aquí en mis soledades me chapuzo.
(Soneto CXXVIII).

Cada poema es, según decía, una muestra de ese doble movimiento hacia adentro (asimilación del mundo) y hacia fuera (exteriorización verbal). Pero aquí cabe ya decir algo más, y es que el conjunto muestra ese mismo movimiento desde el mundo (y el tiempo pasado) hacia la ciudad, la casa y la presencia humana femenina dentro de ella (la intimidad es femenina). Casa y esposa constituyen lo santo (en un espacio eternizador que es Salamanca)⁴⁹ de la intimidad biográfica en la poesía unamuniana. Y en tal recinto se puede aceptar y vivir la lucha, la tensión interior o social, y expresar las ideas/sentimientos que salen hacia Dios, en busca de una intimidad divina, cuya realidad se desvanece. El arraigo familiar y el desarraigo de la conciencia son las constantes de ese sujeto poético que, por ser constitutivamente diálogo, es necesariamente palabra:

La lengua de mi espíritu es mi lengua
y mi patria es allí donde resuene
soberano su verbo...
(Soneto LXVII).

Llave del ser, *fue en un principio el verbo*
por el que se hizo todo cuanto muda
y el verbo es la cadena con que anuda
Dios los dispersos granos de su acervo.

Por él el hombre deja de ser siervo...

Sea de Dios santificado el nombre
que es Dios también...

Con la palabra, como Dios, el hombre
su realidad de ideas forja y labra:
nunca la profanéis a huero ripio.
(Soneto XLIV).

Y la idea que da origen a la composición del libro y lo estructura internamente (diálogo del poeta con la realidad y consigo mismo que aflora en la estructura verbal de los poemas) es también lógicamente la que determina la publicación íntegra de la serie y su disposición cronológica. En efecto, parece —por noticias

49. Recuérdese la Oda «Salamanca» que contiene versos como los siguientes: «Sueño de no morir es el que infundes/ a los que beben de tu dulce calma./ sueño de no morir ese que dicen/ culto a la muerte». Y el otro poema, «El regazo de la ciudad», dice: «Es, mi ciudad, tu regazo/ .../ regazo de sosiego/ preñado de inquietudes,/ sereno mar de abismos tormentosos.// En él se vive en paz soñando guerra;/ las horas en silencio/ dejan oír la voz con que nos llama/ la eternidad a la abismal congoja...» *Poesía Completa*, vol. I cit., pp. 65 y 73.

recogidas— que Unamuno edita todos los poemas que escribe y que no hace selección (lo que sí realizó en el primer libro). Ello nos lleva a pensar que el valor primero y fundamental que atribuye a su texto es el expresivo y no el estético (es otra forma de hablar del famoso Yo-libro), y, en todo caso, el ideológico. Poesía como palabra dirigida a una eternización del sujeto, al arrebatarlo del fluir temporal y hacerlo vivir verdaderamente, ya que vivir es hablar, o mejor, como dice en *Niebla*, dialogar. Por ello, en la vida del espíritu —y en su continuo proceso dialógico— no hay momentos vacíos o sin importancia; y todos pueden ser rescatados y dar en una dimensión definitiva. De ahí que la mejor disposición (¿tal vez la necesaria?) parezca ser la ordenación cronológica, con las indicaciones de lugar y fecha propias del diario.

Solo y señero, que este es mi castigo,
y en mi castigo busco mi consuelo;
solo y señero y pongo por testigo
a Dios, que mientras pese aquí en el suelo
a Él, que me aísla, quiero por amigo
y os emplazo a vosotros para el cielo.
(Soneto xcvii).